

Chaucers *Troilus and Criseyde*¹, das geschlossenste und neben den *Canterbury Tales* größte und reifste Werk des Dichters, entstand Mitte der achtziger Jahre des 14. Jahrhunderts, wie Anspielungen auf den Bauernaufstand und ein Kompliment an Königin Anna wahrscheinlich machen. Die in Buch III beschriebene Konjunktion von Jupiter und Saturn im Zeichen des Krebses, die im Jahre 1385 tatsächlich stattfand, ist von den meisten Kritikern als *terminus a quo* akzeptiert worden. Unmittelbarer Vorgänger des Werkes wäre dann die Erzählung des Ritters, die wie der *Troilusroman* auf Boccaccio, und zwar die *Teseida* zurückgeht, während auf den *Troilus* als chronologisch nächstes Werk der Prolog zur *Legende der Guten Frauen* folgte, in dem der Dichter vorgibt, für die Beleidigung der Frauen im *Troilus* Genugtuung leisten zu wollen.

Im Homer finden sich lediglich die Namen der *Troilus*-Geschichte, nicht die Geschichte selbst. Dares Phrygius erhebt Troilus zu einem der besten Krieger Trojas, und Benoit de St. Maure berichtet als erster über die tragische Liebe von Troilus und Criseyde, die zu einem der bekanntesten und beliebtesten Erzählstoffe des Mittelalters werden sollte. Guido delle Colonne übertrug Benoits Version in lateinische Prosa; aber erst Boccaccio formte die Episode zu einer in sich abgerundeten Erzählung um. Sein *Filostrato* ist die unmittelbare Quelle Chaucers. Der englische Dichter übersetzt das italienische Werk aber nicht nur, sondern verändert Fabel, Aufbau, Moral, Ton und Charaktere, und zwar in Richtung auf Lebenswahrheit und Realismus². Die höfisch-pathetisch stilisierten Charaktere des *Filostrato* werden zu menschlich verständlichen Gestalten, die durch Wirklichkeitsnähe und Individualität überzeugen: Der *Troilus* wird zu einem dem psychologischen Roman verwandten Werk.

Die Frage der Gattungsproblematik von *Troilus and Criseyde* kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht ausführlich erörtert werden³. In regelmäßigen Abständen werden wir von Kritikern ermahnt, vom

mittelalterlichen Gesichtspunkt an das Werk heranzugehen, das zeitgenössische Ideenmuster, die kulturelle Situation und die künstlerischen Prinzipien der Zeit zu rekonstruieren. Das notwendige Ergebnis einer solchen Betrachtungsweise, so sagt K. Young, sei die Würdigung des *Troilus* „as essentially a medieval romance . . . a comprehensive conception truer to the facts of literary history“⁴. Fragen wir den Kritiker dann, was man unter einer *romance* zu verstehen habe, so stellen wir fest, daß sie sich nur graduell vom Roman unterscheidet, etwa durch „remoteness and glamor“ oder „courtly atmosphere“. Und wie sind die realistischen und „unromantic elements“ des *Troilus* zu erklären? Gerade die gibt es schon in den Romanzen. Und die psychologisch subtile Darstellung der Personen? Die finden wir schon bei Chrestien de Troyes, „l'ancêtre authentique et vénérable de nos romanciers psychologiques du XIX^e siècle“⁵, wie unser Gewährsmann ohne Widerspruch zitiert. „Gibt es denn Regeln, um einen Roman zu schreiben“, so möchte man mit Maupassant fragen, „und abseits derer eine geschriebene Geschichte einen anderen Namen zu tragen hätte?“⁶

Den Verfechtern der *romance*-Qualität steht allerdings eine eindrucksvolle Phalanx von Autoren gegenüber, die eine stärkere Affinität zum Roman sehen. Kittredge⁷, Root⁸, Ker⁹, de Selincourt¹⁰ und viele andere Kenner der modernen wie auch der mittelalterlichen Literatur haben den *Troilusroman* nicht nur vom mittelalterlichen Gesichtspunkt aus beurteilt, sondern auch zur zeitgenössischen, modernen Literatur in Beziehung gesetzt. Auf diese Weise gewannen sie neue Perspektiven und sahen Dinge, die der mittelalterliche Leser und Hörer nicht sehen konnte. Unter ähnlichen Voraussetzungen soll im folgenden eine Interpretation von *Troilus and Criseyde* versucht werden. Vor allem zur Haltung des Dichters dem Stoff gegenüber, zu Struktur und Form des Werkes sowie zum Humor, dem wichtigsten übergreifenden Kriterium des Buches, lassen sich einige den heutigen Forschungsstand ergänzende Beobachtungen beitragen.

Dichter, Erzähler und Erzähltechnik

Wolfgang Kayser postuliert in der bekannten Schrift *Entstehung und Krise des modernen Romans*¹¹ den persönlichen Erzähler als Kriterium des modernen Romans. Dieser Erzähler ist nicht der Dichter selbst, sondern eine fiktive Gestalt, die in die Dichtung eintritt und Bestandteil des eigenen Kunstwerkes wird. Der Erzähler spiegelt in individueller Sicht das Dargestellte und wird durch das persönliche Verhältnis zum Leser in das epische Geschehen einbezogen. Als Be-

trachter von Vorgängen auf der Bühne des Lebens und als Träger des form- und richtungsgebenden Ethos ist der Erzähler auch Pol und Erzeuger des immanenten Humors.

Jeder Kenner der mittelalterlichen Literatur wird über Kaysers Definition des Romans überrascht sein. Wie kann etwas Kriterium einer modernen Gattung sein, was schon im Mittelalter vollkommene Ausprägung erfahren hatte? Der Pilger Chaucer zum Beispiel¹², der in den *Canterbury Tales* auftritt, ist keineswegs identisch mit dem Dichter oder gar mit dem Menschen Chaucer, und auch in *Troilus and Criseyde* verbirgt sich der Autor nicht hinter seinem Werk. Wir spüren ihn überall, wir haben stets den Eindruck seiner physischen Anwesenheit. Zu Anfang werden wir darüber informiert, daß das Werk vor einem zuhörenden Publikum vorgetragen wird:

The double sorwe of Troilus to tellen,
That was the kyng Priamus sone of Troye,
In lovyng, how his aventures fellen
Fro wo to wele, and after out of joie,
My purpos is, er that I parte fro ye. . . . I, 1 ff.¹³

Diese Fiktion der Erzählsituation wird während des ganzen Werkes durchgehalten¹⁴. Der Kunstgriff selbst ist in der Literaturgeschichte natürlich wohlbekannt. Es spiegelt sich hier die mittelalterliche Gewohnheit des Lesens und Singens von Romanzen vor einem Zuhörerkreis. Dies war bis tief in das 14. Jahrhundert die übliche und normale Art der Verbreitung und Entgegennahme dessen, was wir heute Literatur nennen. Die Situation des individuell in einem Manuskript lesenden Klerikers (wie sie in Chaucers *The Book of the Duchess* V, 44 ff., geschildert wird) ist eine Ausnahme von der allgemeinen Regel, und natürlich müssen wir auch die Klostermönche und die *clerici* anderer religiöser Institutionen ausnehmen.

Aber deshalb ist das Erscheinen des Dichters in der Geschichte keineswegs nur als Topos oder gar als Klischee zu bezeichnen¹⁵. Der Dichter stellt sich auf einmalige, unmißverständliche Art vor. Er wahrt stets einen mokanten und amüsierten Abstand zu seinem *alter ego*, verkleinert seine eigene Bedeutung und wertet seine eigene Meinung ab. Dadurch gibt er dem Zuhörer und Leser zu verstehen, daß die erzählte Geschichte nicht sein eigenes *theatrum mundi* ist, mit Marionetten, deren Bewegungen vorbedacht und von einem Puppenspieler koordiniert sind, sondern daß er selbst als Zuschauer oder Mitspieler in einem Stück auftritt, das seiner eigenen Kontrolle längst entwachsen ist. Daneben benutzt Chaucer den Erzähler natürlich

auch zur Erklärung, Deutung und Stellungnahme und damit zur schärferen Darstellung der vielschichtigen Trojawelt. Es gibt also zwei verschiedene Gruppen von Erzählerkommentaren:

in der ersten spiegelt sich der bewußt ignorant und dümmlich dargestellte Erzähler, der vorgibt, bestimmte Dinge nicht zu wissen; genaue Beschreibungen ablehnt, weil er sich dazu nicht in der Lage fühlt; sich mit dem Hinweis begnügt, daß die Dinge nun einmal so sind; sich hinter seinem Autor oder den alten Büchern versteckt; sich weigert, die Äußerungen der Liebenden wiederzugeben; vorgibt, über bestimmte Motive im unklaren zu sein; sich sträubt, von prekären Dingen zu erzählen, wie von der Liebesnacht; der auf allen Stufen des Geschehens seine eigene Darstellung für eine Abschwächung der Wirklichkeit hält und daher nur fragt, andeutet und dem Verstehen des einzelnen überläßt.

In der zweiten Gruppe von Kommentaren erkennen wir den teilnehmenden, erklärenden, verständnisvollen Erzähler, der sich eindeutig über die Probleme des Werkes äußert;

die individuellen Formen der Liebe erörtert;
klug und überlegen über die Macht des Schicksals philosophiert;
die Verhaltensweise der Charaktere sowie ihre Impulse und Motive kommentiert;
für Fehler und Schwächen der Personen um Verständnis wirbt;
sie nur zögernd und halbherzig für schuldig erklärt;
Verständnis hat für überspannte Auffassungen sowie für Diskrepanzen zwischen Wort und Tat;
nicht nur Toleranz zeigt, sondern auch Güte und Wohlwollen;
den Liebesverächtern Midasohren wünscht und Criseyde mehr Dornen der Liebe;
in Sprichwörtern und Sentenzen (selten ganz ernsthaft) Stellung nimmt und das Einzelschicksal somit zum Gleichnis des Menschlichen schlechthin macht.

Wenn Chaucer sich als Erzähler immer wieder kommentierend einschaltet, so verfolgt er damit einen ganz bestimmten Zweck. Der ignorante, dümmlich-naive wie auch verständnisvolle, einfühlsame und gelehrte Erzähler, von dem sich der Dichter Chaucer — *implicite* — distanziert, obwohl er sich von ihm darstellen und agieren läßt, spiegelt die Weltsicht und Wertwelt des Dichters¹⁶. Der Erzähler wird offenbar deshalb eingeführt, weil Chaucer nicht die Fiktion einer historisch wahren Geschichte mit dem Anspruch sittlicher Normensetzung schaffen will. Der Dichter als Erzähler wäre ein Medium mit mehr Autorität, als Chaucer seinem Erzähler zubilligen

kann. Sein fiktives *ego* relativiert die Aussage des Dichters, der sich selbst ironisch über die Schulter schaut und daher seinem anderen Ich so wenig Autorität wie möglich zugesteht. Der Autor kann, so müssen wir schließen, die Welt nicht so ergreifen und gestalten wie sie wirklich ist; und zudem ist seine Auffassung auch nicht so bedeutsam, daß der Leser daraus irgendwelche kategorialen Entscheidungen und Belehrungen empfangen könnte. Welt kann nur, so scheint uns Chaucer zu sagen, in der Seele eines Autors gespiegelt werden, der selbst Mensch und damit fehlbar ist, der vielleicht nur einen Aspekt, eine Facette vorweisen kann — und wahrscheinlich nicht die wichtigste —, der den Leser aber immer wieder darauf aufmerksam macht, daß Welt nur durch wiederholte Spiegelung in das Kunstwerk eingehen kann.

Wir haben es also keineswegs mit zwei verschiedenen Erzählebenen zu tun, etwa der Geschichte selbst und einer Stellungnahme zur Geschichte. Vielmehr gehören beide Teile der insgesamt fiktiven Welt des Werkes an, ja, es wird sogar der fiktive Charakter der dargestellten Welt durch den fiktiven Erzähler verstärkt und bestätigt. Die Stimme des Erzählers ist die Stimme des Werkes, nur daß sich der Autor nicht mit der Geschichte und den Personen oder gar mit bestimmten Ideologien identifiziert, sondern sich selbst den Gestalten zugesellt, um sie aus der Nähe betrachten zu können. Nähe und Distanz ergeben sich also gleichermaßen aus diesem Kunstgriff: die Distanz des überlegen lächelnden Weisen, der gelernt hat, daß die Welt nur im Medium eines Menschen reflektiert werden kann, die Nähe der menschlichen Anteilnahme und Betroffenheit, das persönliche Engagement des Mitfühlens trotz der im Grunde humorvoll lächelnden Toleranz.

Wir haben es bei Chaucer mit einer ganz spezifischen Form des auktorialen Erzählers zu tun. Im Sinne der modernen Roman- typologie müßten wir ihn streckenweise als „allwissend“ bezeichnen, denn er kennt die geheimsten Herzensgedanken und Motive der handelnden Personen. Aber er ist nicht der autoritäre Berichterstatter, der den Leser bei der Hand nimmt, von Szene zu Szene führt und nur das sehen läßt, was er selbst für wichtig und richtig hält. Typisch für die Chaucersche Form des auktorialen Auftretens scheint, daß der Leser nicht von der Unzuverlässigkeit des Zwischenträgers, sondern von der Relativität des Berichteten überzeugt werden soll¹⁷. Solche Art des Erzählens bedeutet daher weniger Selbstkundgabe des Erzählers als Abwertung, Nivellierung und Relativierung der eigenen Position, Eingeständnis der eigenen Beschränktheit und Bedeutungs-

losigkeit und damit Aufforderung an den Leser, den Erzählstoff in ähnlicher Weise entgegenzunehmen.

Der auktoriale Erzähler mit Allwissenheitsanspruch tendiert also dahin, sich vor seine Charaktere zu stellen, sie durch seine Persönlichkeit zu verdecken oder wenigstens zu beschatten. Der Chaucer-sche Typ des Erzählers dagegen rückt die *dramatis personae* in den Blickpunkt, betont die Eigenwertigkeit ihres Verhaltens und wirbt *implicite* um Verständnis.

Wir stehen damit am Anfang des psychologischen Romans; denn Chaucer und der Erzähler beschreiben nicht nur von außen, sondern versetzen sich zusätzlich auch noch in die Seele der handelnden Personen, wissen z. B. genau, was in Criseyde vor sich geht, kennen die innersten Herzensgedanken von Troilus und die Motive des Diomed. Der Erzähler ist also nicht das vermittelnde Medium, sondern Mitspieler auf der Bühne des Lebens¹⁸. Der Autor bleibt als Autor ständig in Reichweite, wir verlieren ihn nie aus den Augen. Wir bleiben uns ferner immer der Vortragssituation bewußt, beides Mittel der Verfremdung und Poetisierung des Stoffes. Wir wissen, daß irgendwo ein Autor am Werk ist, der uns als eine Art Regisseur die Ereignisse auswählt, zurechtstutzt und vielleicht auch stilisiert. Aber dem Leben auf der Bühne schauen wir an den entscheidenden Stellen ohne Vermittlung zu, wir sehen, erleben und fühlen direkt nach, was dort vor sich geht. Das Ergebnis ist, daß wir einbezogen werden in das Spiel des Lebens, Stellung beziehen, uns identifizieren oder engagieren. Wir werden vom Zuschauer oder gar Zuhörer zum Mitspieler gemacht, es wird nicht mehr von uns verlangt, daß wir hinnehmen, was der Erzähler gesehen hat, was Chaucer für richtig hält.

Neben dem mit seinem Publikum spielenden, seine eigene Bedeutung fast scheu verkleinernden Erzähler steht der liebevoll teilnehmende, kenntnisreiche Expositor, der manchmal überraschende Einordnungen in Gesamtzusammenhänge vornimmt, über das Problem der Liebe und ihre Wandlungen im Laufe der Zeiten wie auch über die Macht der Fortuna und des Schicksals kenntnisreich und objektiv zu berichten weiß. Er bezieht zu den Handlungen seiner Personen und auch zu deren Motiven Stellung, macht z. B. im Falle des Pandarus klar, daß viele der auf den ersten Blick leichtfertigen und oberflächlichen Aussprüche auf selbstlose Freundesliebe und Hilfsbereitschaft zurückgehen, er ist immer geneigt, Criseyde zu entschuldigen, und auch für die Verstiegenheiten des Troilus hat er mehr Verständnis als die meisten Leser des Werkes. Diese liebevoll verständnisinnige Haltung stellt in Verbindung mit eindeutiger, klarer Stellungnahme

zum Geschehen und zu den Problemen des Menschen eine Art positiven Pol der Erzählergestalt dar. Kommentare und Einsprachen dieser Art sind oft von lyrisch-zarter Einfühlsamkeit und sprachlich besonders sorgfältig formuliert. Sie ergeben aber erst zusammen mit dem sich zurückhaltenden, scheuen und ignoranten Erzähler das ganze Bild der fiktiven Gestalt, die in sich ebenso spannungsreich ist wie das dargestellte Geschehen. Auch aus den philosophisch-meditierenden Einsprachen ließe sich ein Weltbild entwerfen, und es wäre sicher eine Nuance zu positiv, um als typisch für den manchmal pessimistischen und verzagten Chaucer zu gelten. Erst durch beide Seiten des Erzählers ergibt sich ein zutreffendes Analogon zur komplexen und aus Gegensätzen aufgebauten Welt, ein Spektrum, das reichhaltig und umfassend genug ist, um die unendlich vielfältigen Nuancierungen dieser Welt wiedergeben zu können. Schon in der Haltung des Erzählers ist also die Möglichkeit des großen Humors vorangelegt, dessen wesentliche Voraussetzungen Distanz und Güte sind.

Der wirkliche Dichter des Komischen muß mehr haben als die Kunst, zu amüsieren, die Ironie, den Witz, den Sarkasmus. Er muß Humor haben. Und das heißt, er muß das höhere ‚Ethos des Lachens‘ haben, dasjenige, das nicht rein negativistisch eingestellt, nicht lieblos und herzlos ist, sondern aus der Fülle gemeinsamen Menschentums heraus sich auch noch mit dem Törichten und Kleinmenschlichen solidarisch fühlt und dem in aller mitreißenden Komik Ausdruck zu geben weiß¹⁹.

In deutlicher Entsprechung zur Erzählerperspektive stehen die verschiedenen Typen der Erzähltechnik²⁰. Der Charakter des ersten und letzten Buches ist durch die Darstellungsform des Berichtes gekennzeichnet, während in den mittleren Büchern die Szene vorherrscht. Überall, wo Bericht verwendet wird, erkennen wir den persönlichen Erzähler — bei der Darstellung der Vorgeschichte von Ereignissen, der Einführung von Personen, bei Einsprachen und Kommentaren, bei der abschließenden *moralisatio*. Typisch für die Chaucerische Form der Berichterstattung ist das ironisch-paradoxe Schwanken zwischen epischer Breite und dem Stilprinzip der *brevitas*. Immer wieder treibt der Erzähler die Handlung voran, verspricht mit der Kürzeformel eine summarische und knappe Darstellung seines Gegenstandes, breitet aber dennoch eine Fülle von Einzelheiten aus und erweitert damit den Bericht, statt ihn abzukürzen. Besonders gern bedient sich Chaucer des fülligen Berichtes, wenn er den Gegensatz von innerem und äußerem Geschehen darstellen will, etwa die Einsamkeit von Troilus und Criseyde in einer ihrer Liebe fremd oder gar feindlich gegenüberstehenden Welt.

Charakteristisch für den Hauptteil von *Troilus and Criseyde* ist die szenische Darstellungsweise. Ihr wesentlichstes Kriterium ist der Dialog, die direkte Rede. Der Erzähler tritt dabei in den Hintergrund und überläßt seinen Gestalten die Bühne. Manchmal bleiben entgegengesetzte Ansichten der Dialogpartner unkommentiert nebeneinander stehen. Die Szene nähert sich der dramatischen Darstellung, der Erzähler nimmt nur noch die Aufgabe der Verknüpfung und Überleitung wahr, läßt aber das Geschehen auf der Bühne ohne Vermittlung durch sich selbst wirken. Die zahlreichen kleineren Szenen (besonders des zweiten und dritten Buches) sind Chaucers Schöpfung, sie haben keine Parallele im Werk Boccaccios²¹. Der Bericht über Geschehen dagegen (vor allem im vierten und fünften Buch) folgt häufig dem Vorbild des *Filostrato*, bei dem Chaucer die Diskrepanz zwischen seelischem Erleben und äußerem Geschehen vorgebildet fand. Besonders kunstvoll ist die Antigone-Szene. Das Lied des Mädchens stellt in wiederholter Spiegelung äußeres Geschehen im Hinblick auf die seelische Situation der Protagonistin dar, indem es die im Monolog Criseydes geäußerten Bedenken aufnimmt und beantwortet.

Den Höhepunkt von Chaucers Darstellungskunst erreichen wir mit der Handlungsszene, die Einzelrede und Dialog mit dem fortschreitenden Geschehen verbindet. Wiederum findet sich dafür kein Vorbild in der Quelle. Chaucer hat vielmehr einige statische Redeszenen des Boccaccio zu höchst dynamischen Handlungsszenen umgewandelt. Bemerkenswert scheint vor allem, daß Chaucer jede Situation mit den erzähltechnisch angemessenen Mitteln wiedergibt. Die Handlungsszene bildet häufig Höhepunkt und Abschluß eines längeren Handlungsstranges, die Kleinszenen stellen äußere Handlung dar, berichtete Szenen den Kontrast von innerer und äußerer Wirklichkeit, die Monologe innere Entwicklung und Wandlung sowie die Verwobenheit des Einzelschicksals in einen größeren Zusammenhang.

Troilus ist seinem Wesen und Schicksal entsprechend ein monologischer Charakter. Er führt zwar Gespräche mit Pandarus und Criseyde und läßt sich lenken und beraten. Aber allein auf sich gestellt kann er durch Überlegen und Meditieren keinen Trost finden. Er verharrt in der Gebärde der Klage und der unwillig-resignierten Annahme eines feindlichen Schicksals. Das ihm gemäße Ausdrucksmittel bietet der Monolog. Criseydes Selbstgespräche dagegen dienen der eigenen Umstimmung und Vergewisserung, sie führen zu einer Willensentscheidung und stehen somit nicht unter dem Vorzeichen

der Trauer und Klage. „Wer nicht wagt, der nicht gewinnt“ (II, 807 f.), so sagt sie sich ebenso wie Diomed (V, 784: „For he that naught n'asaith, naught n'acheveth.“), und der Leser assoziiert: gleich und gleich gesellt sich leicht.

Die einfachste Form des Dialogs besteht in der blockartigen Gegenüberstellung von in sich geschlossenen Reden. Während in den Handlungsszenen und den vielgliedrigen Dialogen Rede und Gegenrede sich vielfältig ineinander verzahnen und ein wirklicher Austausch stattfindet, stehen beim Blockdialog die Gesprächsbeiträge fast isoliert nebeneinander. Beim Abschiedsdialog zwischen Troilus und Pandarus z. B. hat der Leser den Eindruck, daß keine Kommunikation mehr möglich ist. Pandarus hat sich auf sich selbst zurückgezogen, er gesteht sich innerlich das Fehlschlagen seiner Bemühungen ein und resigniert. Die Form dieses Dialogs drückt das Gefühl der Vereinzelung und das Innewerden menschlicher Ohnmacht und Hilflosigkeit aus. Auf ein ähnliches Ziel hin wirken die drei Porträts der Hauptpersonen, die dem Zuhörer statische Wesensbilder vor Augen stellen. Im übrigen steht das fünfte Buch ganz im Zeichen des Erzählberichts.

Zeitmorphologie und Raumdarstellung

Die Handlung von Buch I setzt nach einem kurzen Proömium ein mit der Schilderung des Gottesdienstes zu Ehren der Göttin Pallas. Troilus erblickt im Tempel die schöne Witwe Criseyde, und obwohl er sich oft seiner Unempfindlichkeit für weibliche Reize gebrüstet hatte, fällt er ihr sofort zum Opfer, „right with hire look thorough-shoten and thorough-darted“ (I, 325). Wie ein echter höfischer Liebhaber zieht er sich in seine Kammer zurück und legt sich Rechenschaft ab über seine Liebe.

Nach dem Bittgebet des Troilus (I, 400–434) drängt sich der Erzähler in den Vordergrund und berichtet in raffender, ausdrücklich an ein zuhörendes Publikum gerichteter Einsprache, die Liebe des Helden habe sich Tag für Tag, ja Stunde für Stunde gesteigert. Bei den für die Darstellung der Handlung benutzten Verben herrschen durativer und iterativer Aspekt ohne Beachtung der Begrenzung des Geschehens vor. Wir erfahren nicht, wie lange Troilus vor sich hin brütet und meditiert.

Der nächste Handlungsabschnitt, Pandarus' Besuch bei seinem Freund Troilus, schließt sich unvermittelt und zeitlich nicht fixiert an: „A frend of his, that called was Pandare, / Com oones in unwar, and herde hym groone“ I, 548 f.). Der nun folgende Dialog füllt

nahezu den Rest des ersten Buches. Pandarus verspricht dem liebeskranken Freund Hilfe. Er braucht dafür aber längere Zeit, denn ein so schwieriges Werk will wohl geplant sein: „For everi wight that hath an hous to founde / Ne renneth naught the werk for to bygyne / With rakel hond, but he wol bide a stounde, . . .“ (I, 1065 ff.). In starker Raffung berichtet der Erzähler, daß der Held sich augenblicklich von seinem Lager erhob, auf dem Schlachtfeld fortan wie ein Löwe kämpfte und trotz der ungeheilten Krankheit zum besten Ritter der Welt avancierte. Durch die inchoative Aktionsart der Verben wird der Beginn einer neuen Phase bezeichnet.

Das zweite Buch beginnt mit einer genauen Zeitangabe. Am 3. Mai leidet Pandarus unter jahreszeitlich bedingten Liebesschmerzen. Die Schwalbe am Fenster erinnert ihn an seinen Auftrag, und er begibt sich zu Criseyde, um für Troilus zu werben. Als Criseyde wieder allein ist, erblickt sie vom Fenster aus den zufällig vorbeireitenden Troilus. Sie leistet den Damen im Garten Gesellschaft, legt sich schlafen und hat einen die Zukunft vorausdeutenden Traum. Inzwischen schreibt Troilus einen Brief, den der *internuntius* Pandarus überbringt. Auf die ausführliche Schilderung dieser zwei Tage folgt eine summarische Darstellung der sich steigernden Liebespein des Troilus. Schließlich verspricht Pandarus, innerhalb von zwei Tagen Abhilfe zu schaffen. Durch eine Intrige führt er die Liebenden zusammen. Er bittet einige führende Trojaner, einen Anschlag auf Criseydes Vermögen abzuwehren. Sie treffen sich im Hause des Deiphebus, wo Troilus und Criseyde aufgrund eines komplizierten Arrangements einander zum erstenmal begegnen.

Die eigentliche Liebeserklärung findet erst im dritten Buch statt, das sich — abgesehen von der Venus-Apostrophe des Proömiums — übergangslos an das zweite Buch anschließt. Pandarus verbringt die ganze Nacht bei dem übergelücklichen Troilus, der sich dem Ziel seiner Wünsche nahe weiß. Ein Vergleich der aufkeimenden Liebe mit der sich im Mai neu belebenden Natur (III, 351–357) läßt vermuten, daß zwischen den Geschehnissen von Buch I und III höchstens ein Monat vergangen sein kann.

Bevor Pandarus die Liebenden zur ersten Liebesnacht zusammenführt, rafft der Erzähler erneut eine Fülle von Ereignissen zu kurzem, panoramischem Bericht. Wie bewußt diese Zeitraffung erfolgt, entnehmen wir aus der Begründung des Erzählers (III, 491–504), die wesentliche Punkte der berühmten Fieldingschen Ausführungen zur Erzählzeit vorwegnimmt²².

Der Zeitpunkt der Liebesnacht ist aus den astronomischen Angaben

Chaucers zu ermitteln. Wenn die dünne Mondsichel im Sternbild des Krebses steht, muß die Sonne sich den Zwillingen nähern. Nach Chaucers Kalender hat die Liebesbegegnung also nach dem 12. Mai stattgefunden. Die Erwähnung der Konjunktion von Jupiter und Saturn im Zeichen des Krebses dient dagegen nicht der Fixierung eines bestimmten Datums, sondern gibt dem astrologisch versierten Leser zu verstehen, daß eine wahre Sintflut zu erwarten ist²³. Tatsächlich hindert der Regen Criseyde an der Heimkehr, und die erste Liebesbegegnung des Paares kann stattfinden. Diesen Tag schildert der Erzähler ausführlich und mit vielen Einzelheiten. Das nächste nächtliche Zusammentreffen findet „soon after this“ (III, 1667) statt, und danach folgen viele weitere (III, 1713). Eine Weile gestattete Fortuna dem Liebespaar ein Leben in Lust und Freude, so stellt der Erzähler abschließend fest: „Troilus in lust and in quiete / Is with Criseyde, his owen herte swete“ (III, 1819 f.).

Im vierten Buch deutet sich der Umschwung an. Trojaner und Griechen beschließen, Gefangene auszutauschen. Calchas bittet um Auslieferung seiner Tochter, und die Trojaner stimmen zu. Die erzählte Zeit schließt sich eng an die vorausgehenden Bücher an. Nach einer astrologischen Angabe zu Beginn des Buches steht die Sonne im Sternbild des Löwen — es ist Ende Juli oder Anfang August. Kriegerische Auseinandersetzungen, Beratungen über den Austausch, die Überlegungen des Troilus, die Auseinandersetzung mit Criseyde sowie der Monolog über die Prädestination fallen in einen Zeitraum von wenigen Tagen.

Erst zu Beginn des fünften Buches erfährt der Leser zu seiner Überraschung, daß sich das Geschehen nicht innerhalb weniger Monate abgespielt hat, sondern daß inzwischen drei Jahre vergangen sind. Die Ereignisse der Bücher IV und V liegen zeitlich eng beieinander. Daher muß IV im vierten Jahr der erzählten Zeit spielen. Seit dem Palladionsfest im April hat die Sonne nach Angabe des Erzählers den Schnee dreimal geschmolzen und das grüne Laub hervorgebracht: Drei Jahre sind also bereits vergangen. Die Angaben über Zeitpunkte werden in Buch V seltener, die über Zeiträume dagegen genauer. Diomedes führt Criseyde ins Griechenlager. In Troja wartet Troilus auf das Ablaufen der Frist von zehn Tagen, innerhalb derer Criseyde zurückkehren wollte. Pandarus lenkt seinen Freund auf einer mehrere Tage dauernden Geselligkeit ab, es ist vom vierten, siebten, neunten und zehnten Tag die Rede, dann von mehreren aufeinanderfolgenden Tagen, an denen Troilus nach der Geliebten Ausschau hält. Etwa zwei Monate dauert seine Ungewiß-

heit. Dann entdeckt er die eigene Brosche an der Rüstung Diomedes. Er sucht den erfolgreichen Nebenbuhler zu erschlagen, fällt aber selbst durch die Hand des Achilles. Nach seinem Tode steigt er in die achte Sphäre auf.

Aus der Analyse der Zeitangaben ergibt sich, daß wir es im *Troilus* mit zwei verschiedenen Zeitschemata zu tun haben, die sich nicht zur Deckung bringen lassen. Die Handlung der Bücher I bis IV scheint zwischen April und Ende Juli desselben Jahres zu spielen. Erst nachträglich stellt sich heraus, daß sie sich über drei Jahre erstreckte. Einprägsam und in völliger Korrespondenz zu den geschilderten Ereignissen ist der Jahreszyklus: Im April verliebt sich Troilus, Anfang Mai schreibt er seiner Dame zum erstenmal, Ende Mai oder Anfang Juni genießt er ihre Liebe, Ende Juli/Anfang August verläßt Criseyde Troja, Anfang Oktober schreibt Troilus ihr einen Brief, und einige Zeit später steht er mit einem Herzen so kalt wie Eis vor dem verlassenen Haus der Criseyde.

Neben diese natürliche Wechselbeziehung von Jahreszeit und geschilderter Situation, die als künstlerisches Ausdrucksmittel benutzt wird, tritt der ‚historische‘ Ablauf von drei Jahren als objektives Zeitschema. In den ersten vier Büchern spielt die objektive Zeit nur eine untergeordnete Rolle, da es dem Helden vor allem um Überwindung der „mutabilitee“ geht. Das scheinbare Stillstehen der Zeit entspricht seinem subjektiven Zeitbewußtsein, er glaubt, das Rad der Fortuna anhalten zu können. Auch Criseyde braucht, wie C. S. Lewis dargelegt hat²⁴, einen Halt in der ständig bedrohten, unstabilen Welt. Sie glaubt, ihn in Troilus gefunden zu haben:

... wel she felte he was to hire a wal
Of stiel, and sheld from every displesaunce;
That to ben in his goode governaunce,
So wis he was, she was namore afered, — III, 479 ff.

Troilus aber ist nicht dieser stählerne Wall. Er erkennt sich selbst und seine Mitmenschen, und er durchschaut auch nicht die Gebrechlichkeit der menschlichen Natur, da er Fortuna und der Zeit entrinnen zu können glaubt. Seine eigene Zeitrechnung mißt mit der Maßeinheit der „prosperitee“ in der Liebe (II, 1345–1351). Mit Buch II beginnen „of hope the kalendes“ (II, 7). Pandarus mahnt die Liebenden immer wieder, die Zeit zu nutzen und veranlaßt sie dadurch gegen bessere eigene Einsicht, die Liebe als absoluten Wert zu betrachten, der himmlischen Freude gleich und ewig während (III, 704). Immer wieder schwören die Liebenden einander ewige Treue.

Troilus glaubt sich bereits in der Seligkeit des Himmels. So vergehen die Jahre, ohne daß die Liebenden es bemerken. Die objektive Zeit kommt erst im fünften Buch wieder zu ihrem Recht. Besonders deutlich kann man am Beispiel des Troilus das allmähliche Aufkeimen des Zeitbewußtseins erkennen. Er muß sich nun der Zeit unterwerfen, die ihm gestellte Frist abwarten und die Ereignisse in einen zeitlichen Ablauf einordnen (V, 583 f.).

Anders als Troilus erkennt Criseyde, daß sie ihre eigenen Kräfte überschätzte:

On tyme ypassed wel remembred me,
And present tyme ek koud ich wel ise,
But future tyme, er I was in the snare,
Koude I nat sen; that causeth now my care. V, 746 ff.

Sie sieht ganz deutlich, daß alles dahingehen wird: „al shal passe“ (V, 1085). Ähnlich weiß auch Pandarus, daß die Zeit nicht stillsteht, sondern unerbittlich verstreicht und nichts auf Erden wiederholbar oder beständig ist: „Ye, fare wel al the snow of ferne yere!“ (V, 1176). Der Erzähler schließlich vermittelt den Eindruck der Gesetzmäßigkeit der „mutabilitee“, die für Irdisches und für die Menschen mit derselben Natürlichkeit gesetzt ist wie der Zyklus der Jahreszeiten für die Natur: Sprache und Gewohnheiten wandeln sich, Königreiche und Macht gehen dahin, die eigene Erzählung ist dem Wandel unterworfen. Das gesamte Geschehen spielt sich vor dem Hintergrund des trojanischen Krieges ab. Die künftige Zerstörung der Stadt, auch wenn sie außerhalb des Rahmens der Geschichte liegt, setzt das Vorzeichen für den Roman und ist gleichzeitig weltdeutendes Sinnbild.

Im Vergleich zum höfischen Roman fehlt bei *Troilus and Criseyde* die weiträumige *aventure*. Die Außenwelt spielt nicht mehr die Rolle wie im typischen Ritterroman, wo sie der Läuterung des einzelnen Helden dient, indem sie zur Bewährungsprobe der *aventure* zwingt. Dem Vergehen folgt die Reintegration, der Ritter wird wieder in die Gemeinschaft aufgenommen.

Im *Troilus* gibt es keine Bewährungs-*aventure*, und die Liebe richtet sich auch nicht, wie etwa die Tristans, gegen die Gesellschaft oder die höfische Ordnung. Troilus bleibt vielmehr bis zu seinem Tod im Rahmen und Gesetz der staatlichen und gesellschaftlichen Ordnung. Wir mögen vielleicht zögern, dieses trojanische Gemeinwesen mit dem Terminus ‚höfisch‘ in Verbindung zu bringen. Aber wenn dieser Hof in irgendeinem Sinne ‚höfisch‘ ist, dann hat er nicht mehr dieselbe Prägekraft wie der alte Artushof. Es fehlt ihm der auffordernde

und normierende Anspruch, er verpflichtet den einzelnen nicht mehr in dem Maße wie der Hof Chrestiens. Das höfische Element ist formal erstarrt und steht nicht mehr (wie etwa im *Tristanroman*) dem Protagonistenpaar als Gegenpol gegenüber. Damit entfällt die *aventure* als Aufgabe der ritterlichen Wesensfindung, es fehlt ferner die *quest* als Ur- und Gesamtmetapher des höfischen Romans.

Die Folge ist eine starke Beschneidung der Welthaltigkeit, der Verzicht auf den Erfahrungsraum der objektiven Umwelt, die von manchen als konstitutives Element des Romans im 18. Jahrhundert angesehen wird. Chaucer erwähnt zwar noch, daß Troilus gegen die Griechen kämpfte und sich dabei auszeichnete, aber nicht einer dieser Kämpfe wird *in extenso* erzählt. Zeitmorphologisch werden die ritterlichen Auseinandersetzungen also übersprungen, weggerafft. In diesem Moment der Zeitraffung seitens des Dichters liegt gleichzeitig ein Element der Deutung, der Schaffung von Schwerpunkten. Was Achilles im einzelnen tut, während er sich dem Kampfgeschehen fernhält, wird in der *Ilias* nicht berichtet; was Parzival tut, während er mit Gott zürnt, verschweigt uns Wolfram von Eschenbach. In der Raffung der erzählten Zeit, das hat Günther Müller deutlich gemacht, zeigen sich Wertungsgesetz und Deutungswille des erzählenden Autors²⁵.

Der *Troilusroman* spielt sich fast nur in Innenräumen ab²⁶. Ist schon durch den Handlungsort im belagerten Troja eine starke Eingrenzung des Blickfeldes gegeben, so wird selbst dieser Raum durch den Dichter noch weiter verengt auf „halle and bour“. Darin ist die neue Weltmetapher zu sehen, denn dies allein ist von der Welt übrig geblieben. Vielleicht kann man in dieser Einengung des Horizontes die äußere Entsprechung zur Entdeckung der individuellen Psyche sehen. Das Interesse gilt vor allem dem Denken und Fühlen von Menschen. Darin liegt das den heutigen Leser so sehr ansprechende, aber deshalb nicht moderne und auch nicht mittelalterliche Moment des Werkes.

Es scheint möglich, von einer Privatisierung der höfischen Sphäre zu sprechen. Die Liebe, die von den Troubadours als Erziehungsmacht entdeckt worden war, ist nur noch als persönlich-menschliches Phänomen von Interesse. Geoffrey of Monmouth hatte über die höfische Liebe gesagt: „Efficiebantur (mulieres) ergo castae et meliores et milites pro amore illarum probiores“²⁷. Beide Teile dieser Formulierung können wir auf *Troilus and Criseyde* nicht anwenden: Criseyde wird nicht keuscher und besser, Troilus nicht tapferer. Statt der „dame hautaine et cruelle“ begegnen wir in Criseyde einer lebens-

wahr gezeichneten jungen Frau, deren Reaktion auf Liebe und Leidenschaft genauso verständlich und anschaulich gemacht wird wie die Verzweiflung und Trauer des Troilus²⁸. Es entrollt sich ein mit Psychologie und Einfühlungsvermögen gezeichnetes Bild menschlicher Wirklichkeit, bei dem vor allem die seelischen Antriebe und Reaktionen, so vielfältig und gegensätzlich wie das Leben selbst, von Interesse sind. Die Auflösung des formalen Minnekultes und die psychologisch-realistische Einschätzung der Liebe müssen dabei als unhöfisch bezeichnet werden. Chaucer hat seine Vorlage nicht „mediävalisiert“, sondern zu einem universal gültigen menschlichen Gleichnis erhoben.

Die Personen in *Troilus and Criseyde* · Troilus

Auch die gerechte Beurteilung und Bewertung der *dramatis personae* in *Troilus and Criseyde* ist nur unter dem Gesichtspunkt der Verflechtung von Dichter, Erzähler und dargestellten Personen möglich²⁹. Die meisten Kritiker waren bisher in Versuchung, von Criseyde auszugehen, sie zur Hauptgestalt und zum heimlichen Zentrum des Werkes zu machen, Troilus dagegen stiefmütterlich zu behandeln. Und doch ist Troilus nach Absicht des Dichters Hauptgegenstand des Werkes: „The double sorwe of Troilus to tellen / . . . My purpos is, er that I parte fro ye“ (I, 1–5).

Keineswegs ist die Hauptperson deshalb auch Sprachrohr des Dichters; Troilus steht dem Herzen des Dichters nicht besonders nah und nähert sich auch nicht dessen Auffassung von der Welt und dem Leben, wie öfter angenommen wurde. Erst recht aber ist Troilus nicht der ideale höfische Liebhaber, eine Auffassung, die sich erstaunlich hartnäckig in der umfangreichen Literatur über *Troilus and Criseyde* gehalten hat. Troilus darf überhaupt nicht als Verkörperung einer Doktrin angesehen werden. Sein Charakter ist nicht von vornherein fixiert, sondern macht eine Entwicklung durch³⁰. Der Troilus des letzten Buches hat charakterlich kaum noch etwas mit dem der Eingangsepisode zu tun, obwohl der Dichter diese beiden Szenen bewußt symmetrisch angeordnet hat. Troilus ist im ersten Akt ein eingebildeter junger Mann, der sich wichtig vorkommt. Er wird vom Dichter mit dem stolzen Pferd Bayard verglichen, das der Hafer sticht und das daher ausbricht, bis es durch einen Hieb mit der langen Peitsche zur Vernunft gebracht wird und sich daran erinnert, daß es „horses lawe“ zu befolgen hat. Ebenso lernt auch Troilus, daß kein Mensch das Gesetz der Art („law of kinde“) ignorieren kann. Er geht in den Tempel der Pallas, um zu spotten, und kommt als

Liebender und damit als Gezeichneter heraus. Weder Autor noch Mitspieler nehmen diese Liebesverstrickung zunächst ganz ernst. Dazu liegt auch kein Grund vor, denn Troilus spielt offensichtlich eine konventionelle und formalistisch-affektierte Rolle. Komik entsteht durch den gelegentlichen Rückfall in Verhalten und Ausdrucksweise des höfisch nicht inhibierten, d. h. des normalen Menschen³¹. An anderen Stellen wirkt das höfische Element wie glanzvolle äußere Schale um einen bescheidenen Kern. Vor allem aber sieht der Dichter bzw. Erzähler die Diskrepanz im Wesen des Helden und bemitleidet ihn deshalb aus amüsiertem Distanz.

Die veredelnde Kraft der höfischen Liebe macht Troilus zu einem ekstatisch über sich selbst hinauswachsenden Liebhaber, der die Existenz nur noch am Leitfaden der spirituellen Liebe mißt und daher in den praktischen Angelegenheiten der Liebe der erfahrenen Criseyde bedarf (III, 1305–1309). Überhaupt gehört zum Wesen des Troilus seine Passivität. Er soll zwar ein großer Kriegsheld sein, aber auf den Kriegsschauplatz dürfen wir ihm nicht folgen und lernen daher diese Seite seines Wesens nicht kennen. In der Liebe ist Troilus schüchtern, ängstlich und ideenlos. Bei der Diskussion über die Auslieferung von Criseyde sagt er, obwohl innerlich am meisten beteiligt, kein einziges Wort³². Als sich sein Glück wendet, will er sich sogleich den Tod geben oder im Kampf sterben. Sein philosophisches Credo basiert auf den Pfeilern der Prädestination und des Schicksals. Die Überzeugung der Vorausbestimmtheit alles menschlichen Erdenwandels ist nicht dazu angetan, ihn zum Handeln zu bewegen, denn sie impliziert, daß es keinen freien Willen gibt und daß der Mensch dem Walten des Schicksals hilflos ausgeliefert ist. Besonders deutlich zeigt sich die Passivität des ‚Helden‘ Troilus durch den Vergleich mit dem entschlußkräftigen, allerdings auch etwas vulgären Diomedes, der Criseyde offenbar besser zu nehmen weiß.

Dennoch bleibt Troilus die zentrale Gestalt, der Liebhaber mit der Tendenz zur absoluten Übersteigerung alles Irdischen. Der Aufstieg zur achten Sphäre, so sagte Alfred David³³, beginnt schon in der Eingangsszene. Troilus' Tragik liegt darin, daß Criseyde ihm nicht zu den Sternen zu folgen bereit ist.

Criseyde

Die interessanteste Gestalt des Werkes ist Criseyde. Chaucer bzw. der Erzähler hat sich ganz offensichtlich, wie alle männlichen Leser des Werkes nach ihm, in Criseyde verliebt und urteilt daher mit der

Voreingenommenheit des Liebenden³⁴. Aber er steht deshalb nicht ohne Einschränkungen im Lager der Criseyde. Seine Reaktionen sind vielmehr höchst komplex. Er nimmt innigen Anteil am Herzeleid des Troilus und zeigt sich daher gelegentlich ungeduldig oder gar gereizt über die Paraphernalien der Liebesaffäre³⁵. Ja, er wird sogar ein wenig irritiert durch die umständliche, wenig einfühlsame Art der Criseyde, was beweist, daß er sich in die Situation des Troilus versetzt. Nach einer länglichen Passage über die Gespräche und Geplänkel der beiden im Vorfeld der Liebe ruft der Erzähler unwillig aus:

To God hope I, she hath now kaught a thorn,
 She shal nat pulle it out this nexte wyke.
 God sende mo swich thornes on to pike! II, 1272 ff.

Der Dichter-Erzähler ist verliebt in Criseyde und sympathisiert mit Troilus. Er reagiert darin ganz ähnlich wie der (männliche) Leser, der sich in seiner Haltung durch die realistische, unhöfische Ungeduld des Autors bestätigt fühlt. Gleichzeitig hat diese Verlagerung des *point of view* aber auch eine charakterisierende Funktion: Es wird angedeutet, daß Criseyde trotz ausführlicher Darstellung aller Nuancen ihres Wesens nicht völlig durchschaubar ist. Sie selbst hüllt sich in den so sehr anziehenden Zauber des Geheimnisvollen, hinter dem nur der Desillusionierte und Unfühlsame einen recht kühlen und planenden Geist erkennt.

Ähnlich wie Troilus bleibt sie passiv. Das ergibt sich vor allem aus der gesellschaftlichen und politischen Situation sowie aus den Forderungen des Liebeskodex, aber auch von Natur aus scheint Criseyde zurückhaltend und reserviert zu sein. Das sind Eigenschaften, die der Leser damals wie heute nicht als Mängel einer so bezaubernden Frau ansehen will. Sie scheinen vielmehr für Criseyde (wie überhaupt für weibliche Wesen) angemessen, zumindest aber als Ansporn männlicher Ritterlichkeit und männlichen Selbstgefühls und damit als Regulativ des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern von Bedeutung. Um so weniger ist es berechtigt, Criseyde wegen ihres Verbleibens im griechischen Lager zu schelten. Die Rückkehr nach Troja hätte heroische Eigenschaften vorausgesetzt, und die besaß Criseyde nicht. Diomed wird von ihr als Liebhaber akzeptiert (ob nach Wochen, Monaten oder Jahren, spielt keine Rolle), und er ist sicherlich keine Alternative zu Troilus, wie Kirby dargelegt hat, sondern zur Flucht³⁶.

In den Schwächen von Criseyde liegt auch ihr Reiz. Chaucer lehrt uns diesen komplexen Charakter verstehen, indem er den Zugang zu ihrem Wesen öffnet, ihren Charme ebenso bewundert wie ihre nicht

ganz unreflektierten Bewegungen, das zögernde Entgegenkommen und das spielerische Zurückweichen, vor allem aber die so aufreizende Bewußtheit ihrer Schönheit und Eigenart. Sie fühlt sich dem verstiegenen Idealisten Troilus gegenüber offenbar überlegen, und daß der junge Prinz sich in sie verliebt, erstaunt sie nur wenig: „What wonder is though he of me have joye?“ (II, 749). Natürlich darf in ganz Troja keine Menschenseele erfahren, daß sie solche Gedanken im Herzen bewegt. Aber sie gesteht sich doch ein, daß sie eine der schönsten und besten Frauen in Troja ist³⁷. Der Erzähler wünscht, mit dem Augenzwinkern des vorausgesetzten Einverständnisses mit der männlichen Zuhörer- und Leserschaft, daß Gott uns in diesem Leben nichts Schlimmeres auferlegen möge als eine Liebesnacht mit Criseyde („... in swych present gladnesse / Was Troilus, and hath his lady swete. / With worse hap God lat us nevere metel!“; III, 1244 ff.).

Chaucer kennt Criseydes Schwäche, aber dieses Wissen vermindert nicht seine Liebe und Zuneigung. Für ihn wird das Schöne nicht deshalb häßlich, weil es moralisch unvollkommen ist. Merkwürdigerweise hat er darin kaum Nachfolger gefunden. Schon zu seinen Lebzeiten wurde Criseyde geschmäht und angegriffen, und daran hat sich bis in das 20. Jahrhundert wenig geändert³⁸. Chaucer hat das mit divinatorischem Scharfblick vorausgesehen. Er läßt Criseyde sagen:

Allas! of me, unto the worldes ende,
 Shal neyther ben ywriten nor ysonge
 No good word, for thise bokes wol me shende.
 O, rolled shal I ben on many a tonge!
 Thorughout the world my belle shal be rongel
 And wommen moost wol haten me of alle. V, 1058 ff.³⁹

Pandarus

In der Rolle des wohlmeinenden, außenstehenden Beobachters wird der Erzähler unterstützt durch Pandarus, den ersten „Rollen-träger des Humors“⁴⁰ in der europäischen Literatur. Sein Porträt fehlt zu Beginn des dramatischen Höhepunktes im fünften Akt, wo Diomed, Criseyde und Troilus in kleinen Miniaturen dem Leser vorgestellt oder besser: nach Art einer rhetorischen *peroratio* in die Erinnerung zurückgerufen werden⁴¹. Daraus geht hervor, daß Pandarus nur für den ersten Teil der „double sorwe“ von funktionaler Bedeutung ist.

Pandarus reflektiert über sich mit einer der Geisteshaltung des Erzählers verwandten Selbstironie und mit Humor. Zwanzig Jahre lang

hat er seine Dame geliebt und es in dieser langen Zeit nicht einmal bis zu einem Kuß gebracht. Im Liebestanz „hoppelt“ er immer hinterdrein⁴², und schon aus dieser Formulierung können wir entnehmen, daß er sich selbst und seine Liebespein nicht gerade tragisch nimmt. Ähnlich wie der Erzähler kommt er uns wie ein lebendes Paradoxon vor: als Liebhaber gefesselt, als Mensch geistig frei⁴³.

Sicher hat Chaucer vorausgesehen, daß nicht nur Criseyde, sondern auch Pandarus von späteren Generationen moralisch verurteilt werden würde, aber er konnte wohl kaum ahnen, daß der Eigenname Pander einmal zur englischen Bezeichnung für ‚Kuppler‘ herabsinken würde. Dieses *nomen agentis* bezeichnet treffend die generelle Entwicklung der Auffassung von Pandarus, der noch vor wenigen Jahren von einem Kritiker als „Priester Satans“ bezeichnet wurde⁴⁴. Es bedarf eigentlich nicht mehr des Nachweises, daß diese ausschließlich moralische Bewertung der Gestalten in *Troilus and Criseyde* nicht im Sinne Chaucers ist. Man kann sich unschwer vorstellen, daß der Dichter dem moralischen Scherbengericht der Nachwelt mit amüsierter Nachsicht, wenn auch nicht ohne Verständnis, zugeschaut hätte. Denn der witzige, geistreiche und welterfahrene *internuntius* Pandarus ist kein Moralapostel, aber auch kein amoralischer Mensch. Er täuscht zwar dreist seine Umwelt, nimmt es mit der Wahrheit nicht genau und macht auch nicht die vollkommene Tugend zur Basis seiner Freundschaft. Aber gerade daß er selbstlos und ohne Rücksicht auf Recht oder Unrecht zu Troilus steht, macht ihn in Chaucers Augen zu einem liebenswerten, wenn auch nicht vorbildlichen und tugendhaften Menschen.

Pandarus lebt als aktiver Mensch in einer Umgebung, die ihm viel Spielraum für seinen Betätigungsdrang gibt. Seine Theorien und Verhaltensweisen sind nicht konsistent, sondern weisen viele Widersprüche auf. Er ist kein besonders systematischer Denker, verfolgt vielmehr pragmatisch je ein bestimmtes Ziel, und dabei schöpft er aus dem Schatz einer schier unversiegbaren Volksweisheit⁴⁵. Weder der höfische Liebeskodex noch Fortuna und die Regeln des Schicklichen bereiten ihm allzu großes Kopfzerbrechen. In all diesen Fragen empfiehlt Pandarus seinem Schützling und Freund eine vernünftige und praktische Haltung zur Welt. Die Tragik des Pandarus liegt darin, daß er Troilus zwar zur höchsten Liebesseligkeit verhilft, diesem Glück aber keine Beständigkeit geben kann. Seine realistisch-praktische Einstellung dem Leben gegenüber scheitert genauso wie die höfische Verstiegenheit des Troilus. Pandarus' Enttäuschung ist sogar noch herber und bitterer, denn Troilus bewahrt sein Ideal unbe-

rührt von den Ereignissen dieser Welt, für Pandarus aber bleibt nur die negative Erfahrung der irdischen Unbeständigkeit⁴⁶. Pandarus resigniert am Ende, er kapituliert vor den Ereignissen, die zur Auslieferung von Criseyde und deren Untreue führen, und selbst sein Humor scheint ihn in diesem Schlußteil zu verlassen. Dem Erzähler bleibt es vorbehalten, die Tragödie in ihrem letzten Abschnitt darzustellen und die Dimensionen durch Verschiebung der Perspektive zurechtzurücken.

Höfische Welt und Ideologie

Schon aus der Darstellung der Hauptcharaktere können wir schließen, daß Chaucers Weltsicht nicht auf eine der gängigen mittelalterlichen Formeln gebracht werden kann. Seit C. S. Lewis' bekanntem Aufsatz über Chaucers Veränderungen des *Filostrato*⁴⁷ wird viel über Höfisierung und Mediävalisierung der Vorlage durch den Dichter gesprochen. Eine solche Auffassung geht von der an sich richtigen Voraussetzung aus, daß Chaucer nicht als reines Individuum, losgelöst von Zeit und Raum, betrachtet werden sollte. Aber schon der nächste gedankliche Schritt, daß Chaucer nämlich philosophisch-weltanschaulich in der Zeit wurzele und das System der höfischen Liebe verfechte, kann aus dem Werk nicht bewiesen werden. C. S. Lewis ist allen Ernstes davon überzeugt, daß Chaucer sich durch Zulassung des Komischen und Lächerlichen nur gegen den Spott der Menge absichern wollte, daß Pandarus in *Troilus and Criseyde* nur eine Konzession bzw. eine Vorsichtsmaßnahme ist,

a libation made to the god of lewd laughter precisely because he is not the god whom we are chiefly serving—a sop to Silenus and Priapus lest they should trouble our lofty hymns to Cupid⁴⁸.

Diese Ansicht ist genauso einseitig wie die realistisch-naturalistische Betrachtungsweise, die sich ebenfalls seit Jahrzehnten einiger Beliebtheit erfreut⁴⁹. Denn Chaucer hat zwar ein klares Bild von Mensch und Welt, aber er ist kein Anhänger und Verfechter einer bestimmten Ideologie, etwa der höfischen Liebe. Immer wieder können wir feststellen, daß der Dichter bestimmte Dinge, Personen oder Ereignisse aus der Distanz geistiger Freiheit und Unabhängigkeit beobachtet und bewertet, nicht aus Interesselosigkeit oder Mangel an persönlichem Engagement, sondern auf Grund von Respekt, Toleranz und Humor⁵⁰, die aus praktischer Weisheit des Herzens stammen. Chaucer hat keineswegs die Geschichte von Boccaccio höfisiert, er empfand sich nicht als Exponent der *amour courtois*, und noch weniger ging es

ihm um die Wiederherstellung der „echt mittelalterlichen Formel“ des Chrestien⁵¹. Natürlich sind immer wieder höfische Elemente zu erkennen. Aber sie werden korrigiert oder gar *ad absurdum* geführt durch andere Haltungen dem Leben und der Welt gegenüber, und dadurch bleibt der Eindruck einer Palette, die so reichhaltig und farbenprächtig ist wie das Leben selbst.

Die Art der zurechtrückenden Korrektur möge an einigen Beispielen klargemacht werden, etwa am ersten Rendezvous der beiden Liebenden. Pandarus hat alle Vorbereitungen für die erste Liebesbegegnung getroffen. Troilus ist ganz außer sich und reagiert mit leidenschaftlichen Anrufungen aller Götter. Sie sollen ihm in seiner ersten Liebesnacht helfen. Venus wird gebeten, den schädlichen Einfluß von Mars und Saturn auszuschalten, Jupiter soll ihm um der Liebe Europas willen helfen, Mars wird (unfein) an Cipris erinnert und um Mäßigung und Zurückhaltung gebeten, und ebenso richtet sich die Fürbitte an Phoebus, Diana und sogar die Schicksalsnornen. Sie alle sollen helfend einspringen und die Liebesnacht nicht stören. Das ist zuviel für Pandarus. Er fährt Troilus ziemlich scharf an: „Thow wrecched mouses herte, / Artow agast so that she wol the bite?“ (III, 736 f.).

Pandarus lebt nach einem anderen Gesetz. Es mag wohl sein, daß er als *internuntius* seinen Ursprung in der höfischen Welt hat, aber er empfängt von dort nicht den Antrieb zum Handeln und die Maßstäbe der Beurteilung. Er gehört der wirklichen Welt an und beurteilt die Angemessenheit menschlichen Verhaltens entsprechend der jeweiligen Situation. Für sich genommen würde Troilus' Anrufung der Götter keineswegs komisch wirken, ja, man könnte sich durchaus vorstellen, daß ein Gedicht dieser Art in anderem Zusammenhang als höfisch bzw. als ernsthaft gelten könnte. Aber Chaucers Werk ist eben nicht durchgängig auf diesen Ton gestimmt. Durch die Konfrontation des Troilus mit dem realistischen Pandarus kommt es zur Gegenüberstellung zweier einander ausschließender Systeme. Chaucer steht weder auf der einen noch auf der anderen Seite.

Der moderne Leser ist zu leicht geneigt, über Troilus den Kopf zu schütteln, sich über ihn zu ärgern. Er versteht nicht die starre, stereotype Haltung der Liebe und dem Leben gegenüber und neigt dazu, sich mit Pandarus zu identifizieren, denn dieser Mann zeigt Vernunft und *common sense*. Aber auch diese Betrachtungsweise entspricht nicht der Auffassung und den Erwartungen Chaucers. Denn obwohl die Forderungen der höfischen Liebe mit dem täglichen Leben konfrontiert werden und dabei einen guten Teil ihres Charmes und ihrer

Anziehungskraft verlieren, ist auch das Gesetz des Pandarus nicht der Weisheit Schluß. Es versagt am Ende.

Dennoch fühlt sich der Leser in seiner kritischen Haltung gegenüber dem höfischen Kodex durch die Ereignisse und durch die Haltung des Erzählers bestätigt. Das komische Element besteht nicht nur in Lewis' Trankopfer für den Gott des liederlichen Lachens, sondern vor allem in der Überraschung des unerwarteten Wechsels der Perspektive, in der Gegenüberstellung von Ansichten und Überzeugungen, im wie unabsichtlich dahingesprochenen *aside* des Erzählers nach einer hochstilisierten, formellen Szene der *dramatis personae*, im Nebeneinander und Gegeneinander von höfischer Welt und Realität.

Ein besonders treffendes Beispiel dafür ist der von Pandarus ausgeklügelte Plan für die erste Begegnung der Liebenden. Der listige Onkel erfindet einen Anschlag auf das Vermögen Criseydes und bietet die Spitzen der Gesellschaft auf, um diesen Anschlag abzuwenden. Im Hause des Deiphebus treffen sich die Führer des trojanischen Gemeinwesens und äußern ihre Bereitschaft, sich für Criseyde, der sie alle freundschaftlich gesinnt sind, nach Kräften einzusetzen.

Troilus konnte an dieser Konferenz nicht teilnehmen, da er liebeskrank im Bett lag und kaum Herr seiner Glieder war. Er befand sich aber im Hause des Deiphebus, und daher begaben sich die Verwandten an das Krankenlager und baten ihn um loyale Unterstützung in der Angelegenheit Criseydes. „Natürlich gewährte er diese Bitte sofort“, sagt uns der Erzähler, „But swich a nede was to preye hym thenne, / As for to bidde a wood man for to renne“ (II, 1553 f.). Criseyde wußte nichts von diesem komplizierten Arrangement: „Com ek Criseyde, al innocent of this“ (II, 1562). Nur Gott und Pandarus wußten, was all dies bedeutete. Alle anderen spielten eine Rolle in einem Spiel, dessen Regeln von den Gesetzen der höfischen Zeremonie bestimmt werden. Die Wirklichkeit bricht mit Pandarus ein, der sich das höfische Verhalten seiner Freunde zunutze macht. Somit spielt die Realität mit dem höfischen Leben. Die beiden Sphären begegnen einander auf höchst subtile Weise. Troilus wird dieses eine Mal in seiner Auffassung durch die realistische Gegenseite bestätigt und ermutigt. Criseyde wird sozusagen von Staats wegen gebeten, sich des Wohlwollens von Troilus zu versichern und findet sich dadurch in ihrer aufblühenden Liebe bestärkt. Die ganze Stelle mit ihren mannigfaltigen Wechseln von Erzählebene und *point of view* hat keine Entsprechung bei Boccaccio, der sich mit den Ansichten und der Ideologie seiner Personen identifiziert und der nicht einen Funken Humor zeigt.

Chaucer kritisiert nicht ernsthaft das höfische System. Sein Erzähler nimmt eher mit belustigten, scherzhaften und wie absichtslos dahingesprochenen Kommentaren Stellung zu den Darbietungen seiner Charaktere. Die hochgespannte, künstliche und formelle Klage des Troilus nach Übergabe von Criseyde an die Griechen schließt mit der Feststellung, daß jetzt nur noch ein Kissen zum Umarmen da sei. Wir sehen Troilus vor uns, wie er mit geschlossenen Augen seine *ubi-sunt*-Klagen stammelt, wie er dann die Augen öffnet und das Kissen vor sich sieht und umarmt: kläglicher Ersatz für die verlorengegangene höfische Liebe ist nur noch die Wirklichkeit: *a pillow*.

Tragedie und Anticasus

Die Tendenz zur Gegenüberstellung und Mischung von realistischen und konventionellen Elementen bestimmt den Charakter des Werkes in größerem Maße als die Affinität zur mittelalterlichen Tragödienauffassung, die wir jedoch schon deshalb nicht vernachlässigen dürfen, weil Chaucer selbst in Buch V, 1786 mit leicht ironischem Unterton sein Werk als *tragedie*⁵² bezeichnet. Ziehen wir die zeitgenössischen Definitionen von *tragedie* heran, so stehen wir vor der Schwierigkeit der Einordnung des *Troilus* in eine der möglichen Kategorien. Handelt es sich um den Sturz eines schuldigen, verblendeten Menschen, der durch Stolz und Anmaßung seinen eigenen Fall verursacht, oder gibt es keinen Zusammenhang zwischen dem Verhalten des Helden und seinem Schicksal, spielt eine blinde und launische Fortuna mit dem Schicksalsrad, und ist Troilus also ein schuldloses Opfer? Wie bei den meisten Geschichten des *Mirror for Magistrates*⁵³ werden wir auch hier eine Mischform anzunehmen haben, bei der die Motive für den tragischen *casus* sehr komplexer Natur sind. Troilus selbst sieht sich überwiegend als Opfer des Fatums, der Fortuna und der Sterne; er verkleinert die eigene Entscheidungsfreiheit und Verantwortlichkeit⁵⁴. In der Tat scheint in Chaucers Werk ein beträchtlicher Teil des menschlichen Leides von den Göttern verhängt zu sein. Andererseits aber ist Troilus nicht unschuldig an den Ereignissen, die zur Tragödie führen. Er erweist sich eingangs als anmaßend und stolz, indem er glaubt, über die Macht der Liebe erhaben zu sein und über Liebende spotten zu dürfen. Später zeigt er durch die moralische Verurteilung der Criseyde, die er auf Grund des Tenors seines Notwendigkeitsmonologs eigentlich für unschuldig halten müßte, sowie durch sein Vertrauen in die Ausführbarkeit eigener Entscheidungen seine sittliche Mitverantwortung. Bestimmung des menschlichen Schicksals durch übernatürliche Mächte und per-

sönliche Freiheit stehen also nebeneinander. Troilus ist gleichermaßen Opfer der Fortuna und seines Charakters⁵⁵.

Chaucers *Troilus* kann also entsprechend der mittelalterlichen Definition als *tragedie* bezeichnet werden. Aber damit ist nur eine recht äußerliche Kennzeichnung erfolgt, die im übrigen auf jede unglücklich ausgehende Geschichte paßt: „Tragedye is to seyn a dite of a prosperite for a tyme, that endeth in wrecchidnesse“⁵⁶. Troilus steigt (Buch I–III) zum höchsten Liebesglück auf, verliert die Geliebte und stirbt auf dem Schlachtfeld (Buch III–V). Sein Schicksal ist somit Beispiel der Unbeständigkeit alles irdischen Glücks und im mittelalterlichen Sinn *casus*.

Gleichzeitig mit der Füllung der mittelalterlichen Form, nämlich der pyramidenartigen Struktur der *tragedie*, zerbricht Chaucer aber diese Form durch Überlagerung der analogen gegenläufigen Bewegung. *Troilus* ist gleichzeitig *anticasus*. Zu Beginn sehen wir den Helden nicht nur am Fuße des Weges, der ihn zu den Höhen seines Liebesglücks emporführen soll, wir sehen ihn gleichzeitig auch ganz oben auf der Treppe der selbstgefälligen Eitelkeit, des Stolzes, der Unabhängigkeit von anderen Menschen und der vermeintlich vollkommenen Freiheit:

This Troilus is clomben on the staire,
And litel weneth that he moot descenden;
But alday failleth thing that fooles wenden. I, 215 ff.

In der Vorstellungswelt der *tragedie* entspricht diesem Aufstieg der Sitz hoch oben auf dem Rade der Fortuna. Aus der Freiheit wird er hinabgestürzt in die Bindung des irdischen Glücks, in dem er Dauer sucht, und das doch seinem Wesen nach unbeständig und wechselhaft ist. In diesem Sinne stellt Buch III mit seiner existentiell schwer wiegenden Blindheit des Helden Troilus den Tiefpunkt der Entwicklung dar. Dem Fall vom Rade der Fortuna entspricht das ohnmächtige Niedersinken des Helden vor dem Bett der Criseyde und noch deutlicher die sich daran anschließende Aktion des Pandarus: „... but certeyn, at the laste, / For this or that, he into bed hym caste“ (III, 1096 f.). Das drastische Wort „caste“ soll offenbar komisch wirken, erinnert daneben aber auch an die Tätigkeit der Fortuna, die auf ähnliche Weise die Fürsten von ihrem Rad wirft. Die Liebe des Troilus ist zugleich Erfüllung und Fall. Pandarus trägt selbstlos zum Liebesglück des Paares bei und bringt sie gleichzeitig ihrem Unglück näher⁵⁷.

Am Ende des Werkes wird Troilus auch von der existentiellen Blindheit befreit. Er steigt zur achten Sphäre auf, blickt von oben

auf die kleine Erde herab und erkennt die Eitelkeit menschlichen Lebens. Der Pyramidenstruktur von Aufstieg und Fall entspricht also ein analoger Überbau von Fall und Aufstieg.

Die architektonische Struktur

Parallelen, Entsprechungen und Symmetrien dieser Art können nicht zufällig sein. An Hand der Revisionen des *Troilus* kann sogar bewiesen werden, daß Chaucer sie ganz bewußt hergestellt hat. Root und Owen legten dar, daß Chaucer die Einleitungsgedichte zu den Büchern I, II und IV vor Beendigung des ursprünglich nur auf vier Bücher veranschlagten Werkes geschrieben hat⁵⁸. Die Anrufung der Furien und des Mars zeigt uns, daß dieses vierte Buch ursprünglich das Werk abschließen sollte:

This ilke ferthe book me helpeth fyne,
So that the losse of lyf and love yfeere
Of Troilus be fully shewed heere.

IV, 26 ff.

Chaucer hat also ganz bewußt bei einer späteren Revision das fünfte Buch hinzugefügt und dadurch dem Werk eine neue, symmetrische Struktur, aber auch eine zusätzliche moralische und philosophische Note gegeben.

Die Symmetrie des Werkes war offenbar von vornherein beabsichtigt, kommt aber durch das abschließende fünfte Buch augenfälliger zur Geltung. Tektonisch streng gefügte Handlungsblöcke zeigen nun die komplementär zusammengehörigen, aber gegensätzlichen Aspekte der einen Lehre: „Of two contraries is o lore“ (I, 645). Die symmetrische Homogenität der beiden Teile ist vollkommen: Die Liebeserfüllung steht in der Mitte des Werkes; sie wird eingeraht von den einander entsprechenden Teilen der Handlung.

Die Einrahmung des Liebesvollzugs erfolgt zunächst einmal durch die „double sorwe“, das doppelte Leid und die doppelte Enttäuschung. Das Wort „double“ heißt offenbar nicht nur doppelt, sondern ist auch doppeldeutig, bedeutet nämlich zusätzlich noch ‚falsch‘. Bei Chaucer finden wir z. B. in *Anelida and Arcite* die Wendung: „he was double in love and no thing pleyn“ (V, 87). In V, 898 des *Troilus* gibt uns Chaucer einen wichtigen Hinweis zum Verständnis des Wortes „double“: „double wordes slye“ sind: „swiche as men clepen a word with two visages“. Offenbar wertet Chaucer schon in den ersten Zeilen des Gedichtes mit denselben Maßstäben wie auch in der sogenannten *retractatio*.

Eine zweite bedeutsame Korrespondenz ist das Lachen des Troilus.

Zu Beginn lacht er über die höfischen Liebhaber, auf die er mit Spott und Verachtung herabschaut. Es ist das einfältige, stolze Lachen des Narren, der nicht einmal die menschliche Natur kennt und sich über Menschliches erhaben dünkt. Gegen Ende des Werkes lacht Troilus vom *stellatum* herab über die menschlichen Schwächen und Leiden-schaften und über seine eigene Torheit, ein Weiser, der die *vanitas* der Welt erkannt hat und Irdisches unter dem Gesichtspunkt des Ewigen betrachtet.

Eine ganze Reihe weiterer Entsprechungen könnte dargelegt werden, aus denen der bewußt axialsymmetrische Bau des Werkes hervorgeht⁵⁹. Verwiesen sei aber nur auf die analoge Symmetrie des dritten Buches, das den Aufbau des Ganzen spiegelt⁶⁰.

Das Buch beginnt mit einer Anrufung von Venus, deren Macht in Himmel und Hölle, auf dem Land und im Meer zu spüren ist. Alle Kreaturen sind der mächtigen Göttin untertan, denn durch ihre Vermittlung empfangen sie Leben und Liebe. Selbst den Göttervater Jupiter erfreut sie durch ihre Kraft und schickt ihn in tausendfacher Gestalt auf die Erde, um zu lieben, wen sie dafür auserkoren. Schon in der ersten Strophe wird die Gleichsetzung von Venus und *love* vollzogen. Diese Liebe ist vor allem die sexuelle Anziehungskraft, durch die jedes Wesen den richtigen Partner findet, ein Vorgang, über den man sich nicht genug verwundern kann:

... they kan nought construe how it may jo
 She loveth hym, or whi he loveth here,
 As whi this fissh, and naught that, comth to were. III, 33 ff.

Die das Buch abschließende Hymne des Troilus ist auch der Liebe gewidmet. Aber er besingt jetzt eine andere Art von Liebe. Quelle ist nicht Boccaccio, sondern das achte Metrum des zweiten Buches der *Consolatio Philosophiae* des Boethius. Wie bei vielen anderen aus der *Consolatio* übernommenen Stellen⁶¹ ist der Kontext heranzuziehen; denn Chaucer schmückt sein Werk kaum jemals mit beliebig auf-gelesenen Zitaten, sondern entnimmt die Stellen einem bestimmten Zu-sammenhang, dessen Wertigkeit und Bedeutung meist noch mit-schwingt. Am Ende des zweiten Buches geht es Boethius um das wahre Glück, das sich dem Menschen so selten offen zeigt und seinen wahren Charakter nicht zu erkennen gibt. Die Philosophie behauptet — und das ist der zum Verständnis der Hymnen des Troilus be-deutsame Satz —, daß das Glück dem Menschen dadurch, daß es ihm untreu wird, oft mehr Nutzen bringt, als wenn es sich ihm günstig zeigt⁶²:

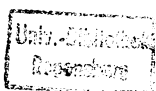
Das Glück führt irre, das Unglück belehrt! Jenes zeigt sich ungestüm und flüchtig und kennt sein eigenes Wesen nicht, dieses ist nüchtern, gefaßt und verständig infolge steter widriger Erfahrungen. Das Glück endlich lockt durch seine Vorspiegelungen den Menschen oft vom Guten ab, das Unglück führt ihn aber meistens, wenn auch mit schmerzender Gewalt, zum wahren Gut zurück⁶³.

Es folgt darauf das achte Metrum, die von Troilus paraphrasierte hymnische Lobpreisung der Liebe als einer Macht, die das Land und das Meer regiert und den Himmel beherrscht:

Ließ' die Liebe den Zügel nach,
Dann würd ewiger Krieg entzwein,
Was noch eben so treu vereint!
Lösen würden den Weltenbau
Bald die Kräfte, die sonst so schön,
Einig immer, das All bewegt⁶⁴!

An dieser Stelle bricht Troilus ab, und zwar mit gutem Grund; denn die folgende Strophe besingt den Bund der Ehe, der allein die Liebenden keusch vereinigt, und der Schlußsatz preist all jene Menschen selig, denen „im Herzen wohnt / Allumfassende Liebe!“

Der Unterschied gegenüber der aus Boccaccio übersetzten Stelle ist eindeutig. Es geht nicht mehr um die sexuelle Anziehungskraft, sondern um das allumfassende kosmische Prinzip der Liebe. Aber gleichzeitig wird klar, daß Troilus die für seine Situation passenden Stellen aus dem Kontext gelöst vorträgt und daß der Zusammenhang einen ganz anderen Sinn ergeben hätte. Da der Autor die im achten Metrum erkennbare philosophische Auffassung von Liebe und Glück offenbar kennt⁶⁵, Troilus aber nur mit einem Teil der Wahrheit und Bedeutung der Stelle operieren läßt, können wir von epischer Ironie sprechen. Angesichts der Verbreitung der *Consolatio* ist anzunehmen, daß der Zusammenhang der Stelle bei Boethius von dem kundigen Leser und Hörer mit assoziiert wurde und die Hymne somit eine Vordeutung kommender Ereignisse sowie der religiösen Grundstimmung des Schlußteiles darstellt. Der Leser weiß nun, daß das Glück dem Troilus nützt, indem es ihm untreu wird. Er ist damit vorbereitet auf die religiöse Warnung der *vanitas-vanitatum*-Strophe und den Rat des Dichters (V, 1835 ff.), sich von der weltlichen Eitelkeit abzuwenden. Gleichzeitig spürt er durch die Diskrepanz zwischen den von Troilus ausgewählten Boethius-Strophen und dem Kontext, d. h. der implizierten Korrektur durch den Vollsinn, die Grundhaltung des Humors: Er sieht den Dichter, der mit „elvyssh contentaunce“ beiseite steht und weder das Liebesglück des Troilus noch



dessen Enttäuschung existentiell wichtig nehmen kann, der die höfische Zurückhaltung der Criseyde nicht preist und ihre Untreue nicht tadelt — und all dies vorläufig unter einem rein diesseitigen Gesichtspunkt, aus Güte, Verständnis, Toleranz — Humor.

Das Problem der Willensfreiheit

Zu ganz ähnlichen Ergebnissen führt die genauere Untersuchung des Selbstgesprächs von Troilus über Willensfreiheit gegen Ende des vierten Buches. Es fehlt in der a-Gruppe der Manuskripte, und man nimmt daher allgemein an, daß es erst bei der letzten Redaktion des Werkes durch den Dichter eingefügt wurde⁶⁶. Der Gedankengang folgt dem fünften Buch der *Consolatio Philosophiae* so eng, daß mehrere Strophen als wörtliche Übersetzung bezeichnet werden müssen.

Es ist, als schüge Troilus das Buch des Boethius auf, um dort einen Spiegel und eine Rechtfertigung seiner eigenen Weltsicht zu finden. Die ausgewählte Stelle leitet die Erörterung des fünften und abschließenden Buches der *Consolatio* ein. Es geht um die Freiheit des menschlichen Willens. Wie ist es möglich, daß göttliche Voraussicht und menschliche Willensfreiheit nebeneinander bestehen? Troilus gibt sich keineswegs mit einer allgemein gehaltenen Formulierung des Problems zufrieden. Er untersucht auch mit Boethius die Frage, ob zukünftige Ereignisse deswegen geschehen, weil die göttliche Voraussicht ihr Eintreten vorausgesehen hat, oder ob das Ereignis, weil es künftig geschehen wird, der göttlichen Voraussicht bekannt ist (IV, 995 ff.). Auch die weiteren Beispiele und Bedenken entstammen fast wörtlich dem Boethius. Die Schlußfolgerung des Troilus heißt:

the bifallyng
Of thynges that ben wist bfore the tyde,
They mowe nat ben eschued on no syde. IV, 1076 ff.

Wiederum wäre es falsch, wenn man aus diesem langen Selbstgespräch irgendwelche Rückschlüsse auf Chaucers Moral und Weltbild ziehen würde. Nicht Chaucer, sondern Troilus spricht den Monolog, und wir können ihn daher nur unter Berücksichtigung der dramatischen Situation richtig beurteilen und bewerten. Künstlerisch gesehen mag eine Digression vorliegen, da die rein philosophischen und zum guten Teil recht sophistischen Erörterungen über Willensfreiheit und Determinismus den Gang der Handlung aufhalten. Aber sie motivieren auch gleichzeitig das Geschehen, sie lassen uns einen Blick werfen in die Seele des Helden, der mit sich selbst ins reine

kommen möchte. Vor allem kreisen seine Gedanken um den Vorschlag des Pandarus, Criseyde heimlich zu entführen. Die *Consolatio* dient ihm als eine Art Orakel, und der Spruch lautet: Das Schicksal der Menschen liegt in der Hand der Götter, alles ist vorausbestimmt und jegliche Auflehnung daher sinnlos.

Daß darin wiederum eine willkürliche und verzerrende Wiedergabe der Auffassung des Boethius liegt, braucht nicht im einzelnen dargelegt zu werden. Ähnlich könnte man aus der Bibel beweisen, daß es keinen Gott gibt — wenn man nämlich den Beginn des Satzes wegläßt: „Es spricht der Thor in seinem Herzen . . .“⁶⁷. Das ganze fünfte Buch der *Consolatio* läuft darauf hinaus, daß die Notwendigkeit künftiger Ereignisse nicht durch das Vorherwissen Gottes bewirkt ist, daß dem Sterblichen die ungehemmte Freiheit seiner Entschlüsse bewahrt bleibt und daß er daher auch die volle moralische Verantwortung für sein Handeln trägt. Troilus aber liest den Boethius nicht zu Ende. Er trägt sich selbst nur die Fragen und Zweifel des Philosophen vor, hört aber nicht auf die Lehren und Tröstungen der Philosophie, die alle Argumente und Bedenken des Eingekerkerten aufnimmt und beantwortet und mit einer Apotheose der menschlichen Freiheit schließt. Wiederum assoziiert der gebildete Leser und Hörer die entgegengesetzten Thesen des Schlußteiles der *Consolatio* und erkennt die epische Ironie, den Abstand des Dichters und die den Charakter des Troilus und sein Zaudern motivierende Funktion des Monologs. Das eklektische Philosophieren des Troilus wird durch das fünfte Buch der *Consolatio*, durch den Gang der Ereignisse, und zwar Diomedes rasches und erfolgreiches Handeln, und durch den Dichter *ad absurdum* geführt.

Bei allem Idealismus und trotz aller Tapferkeit auf dem Schlachtfeld fehlt es Troilus an Tatkraft und Initiative. Obwohl er ahnt, daß Criseyde keine ernsthaften Anstrengungen zur Rückkehr unternehmen und ihm auch nicht treu bleiben wird, kann er sich nicht zu einer mannhaften Entscheidung aufraffen. Am Morgen des nächsten Tages hilft er bei der Auslieferung von Criseyde an die Griechen. „Sodeyn Diomede“ nimmt die Tochter des Calchas in Empfang. Er braucht nicht erst die Hilfe eines Freundes oder eines *internuntius*, um die schöne Trojanerin für sich zu gewinnen. Criseyde ist sich darüber klar, daß die Liebe des Troilus edler und größer war, aber dennoch gibt sie sich dem ungestümen und direkten Diomed hin. Dessen zielstrebiges und unbedenkliches Vorgehen beweist die Unangemessenheit der Lebensphilosophie des Troilus. Nicht allein die Götter weben das Schicksal, auch der Mensch selbst hat Teil daran. Er ist

gleichermaßen frei und determiniert, frei zu handeln und sich zu entscheiden, determiniert durch die Umwelt und den eigenen Charakter. Chaucer verkörpert in *Troilus* das Paradoxon des Boethius⁶⁸.

Retractatio oder Epilog

Damit sind wir bei dem Problem der *retractatio* angekommen, die den Kritikern auch heute noch Schwierigkeit bereitet. Daß das fünfte Buch keine chaotische „Ansammlung unverdauten Materials“⁶⁹ darstellt, braucht heute nicht mehr bewiesen zu werden. Anders steht es mit der Theorie der *retractatio*, die noch immer in der einen oder anderen Form vertreten wird. Aber schon aus dem Vorausgehenden müßte klar geworden sein, daß Chaucer nichts zurücknimmt und daß der Epilog einen folgerichtigen Abschluß bildet.

Der Schlußteil besteht aus mehreren in sich geschlossenen Einheiten, deren Vielfalt nicht auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden kann⁶⁹. Zunächst legt der Dichter dar, daß sich *Troilus* als Opfer treuloser Liebe nicht an seinem Widersacher rächen konnte. Es folgt die nicht ganz ernsthafte Warnung vor falschen Liebhabern und die liebenswürdige Apostrophe an das eigene Werk: „Go, litel bok, go, litel myn tragedye!“ (V, 1786). Dann bittet Chaucer darum, daß sein Werk richtig verstanden werden möge und — kehrt zur Geschichte zurück, die mit dem Aufstieg des *Troilus* zu den Sternen abschließt. Sodann warnt der Dichter alle jungen Leute vor der Eitelkeit der Welt, verweist sie auf die Liebe zu Christus und widmet das Werk dem „moralischen“ Gower und dem „philosophischen“ Strode.

Zum Verständnis besonders wichtig ist der Aufstieg des *Troilus* zum *stellatum*. Ursprung dieses Topos ist Ciceros *Somnium Scipionis*. Africanus Major fährt mit Africanus Minor zum höchsten Himmel auf und sieht von dort auf das kleine Carthago herab. Das ganze römische Imperium erscheint ihm nur noch als winziger Punkt auf der Erdoberfläche, und er reagiert mit Verachtung. Die Betrachtung der Welt von diesem Standort aus enthüllt „(its) insignificance by cosmic standards“, wie C. S. Lewis es ausdrückte⁷⁰. Alle Geister, die in der Literatur des Mittelalters auf diese Weise zum Himmel aufsteigen, lachen über die Geringfügigkeit der Dinge dieser Welt, die ihnen so wichtig schienen, bevor sie starben. Das Lachen ergibt sich aus einem größeren Abstand, folgt also aus dem Aufstieg zum *stellatum* und der Betrachtung der Dinge *sub specie aeternitatis*. In der Aufforderung, heimzukehren von der weltlichen Eitelkeit, klingt das „kindly enclyning“⁷¹ an, eine Art Gravitationskraft der Seele, die

den Menschen zur wahren Heimat zieht, und damit kosmisch-umfassende Entsprechung zur nur diesseitigen Liebe ist.

Wir erkennen also wiederum die zwei Gegensätzlichkeiten, die zu der einen Lehre gehören. Chaucer ist kein moralischer Indifferentist, kein bloßer Spiegel von Menschen und Sitten, der nur abbildet, aber nicht wertet. Sicherlich war er nicht von dem Holz, aus dem Märtyrer gemacht werden. Aber genausowenig war er lauwarmer Laodizeer. Ganz gleichgültig, wie man die Welt betrachtet, so scheint Chaucer uns zu sagen, man findet immer Unstimmigkeiten und Widersprüche, und wir haben sie hinzunehmen. Die Menschen sind nicht alle gleich; wir haben kein Recht, sie zu verdammen, weil sie anders sind als wir. Jedes Land hat seine eigenen Gesetze, jeder Mensch hat seine Eigenheiten, jeder muß seinen eigenen Weg nach Rom finden⁷².

Chaucer verurteilt den Menschen nicht wegen seiner Fehler und Schwächen. Mit der Resignation des Humoristen scheint er zuzugeben, daß die Menschen nun einmal so sind und daß man daran nichts ändern kann. Die Gnade der Vollkommenheit ist nur wenigen Auserwählten gewährt.

Der Dichter kennt diese Unvollkommenheit, aber er leidet nicht darunter. Er betrachtet sie als Bestandteil des Menschseins, als die Kehrseite einer schönen Medaille. Seine Philosophie des Menschen ist keineswegs dogmatisch. Die Sünden und Schwächen der Charaktere bedeckt er mit dem Mantel der Nächstenliebe und bittet den Leser und Hörer, ein Gleiches zu tun. Wie das Leben ist, ist es schön und lebenswert. Aber das richtige Verhältnis dazu gewinnt erst, wer es in Verbindung mit dem zukünftigen Leben betrachtet. Chaucers Weisheit besteht in der Würdigung einer breiten Skala menschlicher Phänomene. Sein Humor reibt sich nicht wund an den Widerwärtigkeiten der Welt, sondern lacht über sie. Nichts in dieser Welt ist beständig. Wir leben auf einem Jahrmarkt der Eitelkeit, einer schönen Wiese mit rasch verwelkenden Blumen, in dem zum Untergang bestimmten Troja. Die Stadt Troja und ihr Schicksal sind von Anfang an aufschließende und sinndeutende Metapher des epischen Geschehens.

Der religiöse Schluß ist daher kein Widerruf, sondern die Erkenntnis der Grenzen des Humors, der seinen Platz und seine Berechtigung nur in dieser Welt hat. *Troilus and Criseyde* ist das erste humoristische Werk der Weltliteratur. Noch heute möchte man mit dem Autor bitten: „That thow be understonde, God I biseche!“ (V, 1798).